

данное местоимение по отношению к другим, Цветаева-рассказчик подчеркивает не только свое уважение и значимость для нее адресата, но и его особую к ней близость. В итоге и выбор формы имени собственного, и выбор местоимения, будучи в тесной взаимосвязи, с одной стороны, передают оттенки авторского отношения к героям, а с другой — формируют портрет самой Цветаевой, ее стиля повествования. Неслучайна такая характерная черта прозы поэта, как частотное употребление имен собственных в сопровождении притяжательных местоимений.

Литература

1. Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. Л., 1989.
2. Зубова Л. В. Традиции стиля «плетения словес» у Марины Цветаевой («Стихи к Блоку», 1916–1921 гг., «Ахматовой», 1916 г.) // Вестник Ленинградского ун-та. 1985. № 9. С. 134–149.
3. Цветаева М. И. Из записных книжек и тетрадей [Электронный ресурс]. URL: <http://bookre.org/reader?file=402953&pg=1> (дата обращения: 15.12.2014).
4. Цветаева М. И. Одна — здесь — жизнь : Автобиографическая проза / сост., коммент. Л. А. Мухина. М., 2012.
5. Цветаева М. И. Письма 1924–1927 / сост., подгот. текста Л. А. Мухина. М., 2013.
6. Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой : Идеология — поэтика — идентичность автора в контексте эпохи. М., 2002.

Т. С. Дубровских

Челябинск

Субъектная организация как интегрирующий фактор новеллистической книги Н. Асеева «Проза поэта»

В координатах разрозненной действительности 1920-х гг. малый эпос закономерно становится так называемой «формой времени». Новеллистический ракурс эстетического претворения позволяет не только максимально адекватно и полноценно отразить пунктирно-фрагментарную картину мира переходной эпохи, но и приобретает значение своеобразной опытной площадки для литературных экспериментов. Так, на протяжении первых пореволюционных лет многие поэты обращаются к изобразительным возможностям прозаического творчества.

В роли новеллиста пробует себя и Николай Асеев, один из ведущих представителей писательской среды послеоктябрьских лет. В 1930 г. бывший футурист и левовец издает объемную книгу «Проза поэта». Политекстовое единство, осмысливаемое нами в рамках настоящей статьи в качестве условно циклической структуры, служит автору удобным пространством для подведения итогов бурному десятилетию и свободного прогнозирования грядущих свершений.

Неоднородный в жанровом и тематическом отношении ансамбль созданных в разные годы «рассказов, очерков, фельетонов» тем не менее отчетливо стремится к концептуально-эстетической интеграции. Функцию продуктивного механизма художественной агглютинации в пределах макроструктуры, наряду с лейтмотивом всеохватного изменения и стилистической спецификой «прозы поэта», приобретает субъектная организация ассимилированных произведений.

Октябрь 1917 г. предстает в творчестве писателя в образе исторической увертюры грандиозной эры осуществления смелых бюджетлянских пророчеств:

Старая культура отгремела за плечами, как ушедшая туча. Возврата к ней для меня, недостаточно приросшего к ней, недостаточно пустившего в нее корни, — быть не могло; на моих чувствах и мыслях не были еще набиты мозоли привычек. И радость от изменения поношенных черт мирового лица несла меня в сторону нового [1, с. 122].

В 1920-е гг. автор энергично поддерживает левовскую стратегию «искусства-жизнестроения» и примыкает к агитационной работе классово ангажированного футуризма, делавшего упор на тактику фактографически точного воспроизведения действительности. В соответствии с разрабатываемой теорией Асеев манифестирует актуализацию «дневника, репортажа, интервью, фельетона и т. п. “низких” литературных форм газетной работы» [3, с. 255], то есть публицистически заряженных эстетических конструкций, выдвигающих на первый план изображения открытое авторское «я». Одной из доминантных центростремительных сил в рамках эпики Асеева (особенно явно эта тенденция начнет проявляться во второй половине 20-х гг.) становится эксплицитно выраженная модальность текста: излагаемые события, как правило, преподносятся автором с позиции речевой маски пронизательного наблюдателя, бдительно следящего за корректным ходом совершающихся перемен и беспощадно обличающего перед читателем искаженное понимание революционной идеологии.

Наиболее очевидно данная повествующая инстанция воплощена в открывающем книгу рассказе-фельетоне «Охота на гиен» — построенном по кумулятивному принципу карикатурном бестиарии современных писателю «городских джунглей». Морализующий нарратор натуралистически подробно объясняет предполагаемому адресату, как в укладе повседневной жизни распознавать не истребленные до конца проявления дикой природы и как в привычном окружении коллег, знакомых, прохожих заметить скрытые черты животной сущности. В лозунгово-пропагандистском стиле автор-персонаж приглашает реципиента принять участие в массовой «облаве» на пресмыкающихся карьеристов, прожорливых нищих, юрких комиссионеров и других «падальчиков» времени нэпа. «Почистим винтовки с тобою, читатель, смажем маслом их стволы, осмотрим пули — и в путь, городским вечером на охоту за этим трусливым, но смертельно злым зверем» [1, с. 12]. Субъект наррации как базовая ипостась абстрактного автора в данном произведении (как и в ряде последующих) содержит

маркированные черты биографии автора конкретного¹. «Личный повествователь» (в терминологии Б. О. Кормана [2, с. 34]) в границах текстового пространства предстает в качестве литератора-интеллигента, состоящего на верной службе государству и выполняющего функцию ангажированного воспитателя народных масс². За счет прозрачной индивидуализации ведущего голоса достигается мотивировка исходной гротескно-фантастической посылки и необходимая иллюзия достоверности происходящего.

Корпус рассказов 1925–1926 гг. — «С девятого этажа», «Московские улицы», «Свободная профессия», «Морская кошка» — иллюстрируют тождественную реализацию субъекта речи в формальном и содержательном планах [3, с. 43]. Выражающий авторское сознание повествователь, останавливаясь на тех или иных эпизодах собственной жизни, подвергает острой критике приметы старого уклада и вместе с тем романтизирует мельчайшие детали нового быта. «Есть тишина кладбища в этих отмерших углах города. И есть живая стройность в беспорядочном кипенье Мясницкой» [1, с. 60].

Ощутимый сдвиг субъектного видения реализуется в сюжетно близкой к «Охоте на гиен» новелле «Война с крысами», опирающейся на мотивный комплекс порогового состояния. В патологически искривленном воображении рассказчика-актера общество ограниченных и самодовольных буржуа неразлично сливается с несметными стаями домашних крыс, неуловимо трансформируя будничную действительность в зловещий паноптикум. Совпадая в планах мировоззренческой оценки, фразеологического определения и хронотопной характеристики, данная субъектная точка зрения значительно отличается от описанной ранее на уровне психологии³: писатель ситуационно демаскирует и отстраняет заведомо фиктивного носителя речи — теряющего рассудок шахматиста-природоведа — от фигуры автора.

Врачами вменен абсолютный покой. Но они напрасно так многозначительно предупреждают о гибельности малейшего волнения. Какие же волнения, когда я знаю, я уверен в полной и внезапной гибели призрачных врагов. Я знаю о гибели их гнезд, о гибели их хитрости и их наглости... [1, с. 53].

Рассказ «Только деталь» репрезентует дальнейшее развитие нарративной инстанции полифонического целого. Приближенный к сказовой форме с ее установкой на устное слово язык новеллы обнажает прием стилистической диффузии зон речи повествователя (носителя культурного наследия) и героя (представителя рабочего класса), тесное переплетение мыслей и голосов которых доходит до

¹ Здесь и далее мы используем категориальный аппарат теории коммуникативных уровней В. Шмида [5, с. 39–40].

² Вектор субъективизации в рассматриваемом произведении полностью отвечает левовской концепции «против художественной литературы, за фактический материал, за свидетельство времени» [3, с. 255].

³ В данном случае мы апеллируем к четырехуровневой модели «точек зрения», или авторских позиций, предложенной Б. А. Успенским [4].

полного отождествления: текстовое поле, раскрывающее субъектное двуединство, уснащают элементы короткого синтаксиса, изобилующего односоставными, неполными предложениями с многочисленными вставными, пояснительными конструкциями; просторечные выражения, разговорно-бытовые фразеологические обороты, элементы уличного жаргона. Таким образом, концептированный в рамках произведения автор идентифицирует себя с главным героем — они оказываются людьми одной лингвистической традиции, общей народно-демократической среды.

И Ванька Облаков опять через Смоленский, замерзший в удавшем сне, — Граню встречать. Не плох и мост Дорогомиловский с огоньком своим. Дорого — милово. И дорого и мило идти с ней опять. Ушел аккурат Гранин пригородный. Ну, не беда — через полчаса второй будет [1, с. 66–67].

За пределы «я»-повествования выводятся две ранние футурологические новеллы, помещенные писателем в центр прозаической книги, — «Расстрелянная Земля» и «Завтра». Анонимно-дистантный ракурс изображения концептуально смежных рассказов позволяет автору воссоздать эпически-масштабный фантастический универсум. Третьеличный деперсонифицированный нарратор первой части условной прогностической диалогии выступает в роли демиурга утопического будущего, обладающего силой неограниченного знания. Однако индифферентная летопись грядущего уже в усложненной композиционно-сюжетной структуре «Завтра» испытывает существенное преломление нарративного модуса. Акцентированно лирическую тональность повествования задает внутренний монолог и фрагменты несобственно-прямой речи умирающего поэта, трагическая история которого обрамляет хронику возведения грандиозного летающего города.

Что же делать? Врач говорил об изношенном сердце, которое следовало бы заменить новым. Омоложение? Но оно коснется не только сердца. Оно заполнит и мозг. Оно искривит его извилины, и вот — самая поэма, что вчера задумана им с таким приливом радости и реальности бытия, покажется ему сущим вздором [1, с. 76].

Стереоскопическая картина рационально-технических преобразований скрывает за внешней урбанистической идилличностью авторское сомнение в необходимости технократического видоизменения быта людей, неминуемо ведущего к исчезновению живого начала как такового. Наступающее «завтра» в аукториальном квазипророчестве Асеева воплощает антиномическое единство отрицания и утверждения и парадоксально совмещает приметы логики идеалоположения и негативной утопии.

В заключительных частях, посвященных воспоминаниям о революционных событиях на Дальнем Востоке (необходимо отметить, что Николай Асеев был не только их свидетелем, но и непосредственным участником), автор закономерно обращается к очерковой лично-субъективной манере повествования.

В городе, кроме жены, у меня была лишь одна знакомая. Она тоже еще не освоилась с местом. Ей тоже были непонятны сладко-водянистое мясо безароматных фруктов, выпученные глаза собак-рыб, неприютность осенних вечеров, рогульки носильщиков, кожура земляных орехов, устилающая тротуар вместо подсолнуховой скорлупы. Эта единственная моя знакомая здесь — была Революция.

Завершая книгу — вопреки хронологическому порядку — октябрьской героикой, переданной глазами очевидца, Асеев ассоциативно снимает градирующее ощущение тщетности мечтаний переустроить жизнь на принципиально новых началах и от имени погибших во имя мира будущего людей бросает футуристически заряженный вызов власти прошлого и многоликому сонмищу «мертвых ящеров, раскинутых... обломками когда-то бывшей эпохи» [1, с. 113].

Таким образом, книга «Проза поэта» Николая Асеева представляет собой объемное новеллистическое единство, созданное в конце первого пореволюционного десятилетия и призванное отразить динамику исторического передела. Роль одного из ключевых «цементирующих» элементов исследуемой многосоставной структуры играет субъектная организация метатекстового пространства. Именно личностно окрашенный образ нарратора, голос которого сливается с голосом автора, служит способом явственного семантико-стилистического оцельнения ансамблевого образования и маркирует его сложную диалектическую общность.

Литература

1. Асеев Н. Н. Собр. соч. : в 5 т. Т. 5. М., 1963.
2. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972.
3. Литературные манифесты : От символизма к Октябрю / сост. Н. Л. Бродский, В. Л. Львов-Рогачевский, Н. П. Сидоров. М., 1929.
4. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970.
5. Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Н. В. Налегач

Кемерово

Образ Николая Гумилева в русской поэзии XX в.

В 2004 г. вышла антология стихотворений под показательным заглавием «Образ Гумилева в советской и эмигрантской поэзии». Составитель В. Крейд подошел к этому вопросу очень широко и включил в сборник не только портретную в строгом смысле этого слова лирику, но также те стихотворения, в которых есть упоминание о Гумилеве. Репрезентативность подборки побуждает